

## **Befallener Text. Neobarocke Ökokritik in *Fruta podrida* von Lina Meruane**

Rike Bolte

### **1. Einleitung: Zur Reimagination biopolitischer Räume "in a post-gender world"**

Noch heute hegen einige männliche lateinamerikanische Autoren das Vorurteil, dass die von ihren Kolleginnen produzierte Literatur sich in erster Linie mit einer Erschreibung oder gar nur Beschreibung des Körpers befasse.<sup>1</sup> Diese Annahme bahnt sich in den 80er Jahren des 20. Jahrhunderts ihren Weg, als Frauen in Lateinamerika das literarische Terrain geschlossener zu betreten beginnen und erzählerische Stimmen auf die singulären Stimmen der Lyrikerinnen Delmira Agustini, Juana de Ibarbourou, Gabriela Mistral, Alfonsina Storni oder Alejandra Pizarnik folgen.<sup>2</sup> Die von Frauen verfasste Lyrik des früheren 20. Jahrhunderts ist in vielen Fällen mit Diskursen der Verunsicherung und (Selbst-)Zerstörung konnotiert und als solche anerkannt, erfasst bald aber gleichermaßen die Bedeutungsfelder Körperlichkeit und Erotik. Denn letztlich betrifft die voranschreitende Moderne in den urbanen Zentren Lateinamerikas ebenso die Konstitution des weiblichen Subjekts wie dessen Blick auf Geschlechter- und Begehrenskonstellationen.

Zur lateinamerikanischen Moderne gehört weiterhin die Erfahrung lokal wirkender weltökonomischer und -politischer Ereignisse, die die Nationalstaaten sowie die sich in ihrem Kontext konsolidierenden Erzählliteraturen herausfordern. Der Eintritt von schreibenden Frauen in dieses symbolische Feld steht schließlich für eine weibliche Partizipation an den kulturellen Selbstdefinitionen der lateinamerikanischen Gesellschaften und ist doch subtilen patriarchalen Zugangsbegrenzungen unterworfen. Umso signifikanter ist, dass auf die Stimmen in der Lyrik Prosaautorinnen

---

1 Es sei an dieser Stelle darauf hingewiesen, dass sich die literarischen Gruppen McOndo und Crack, in deren Werken der Körper nicht primär als Austragungsort komplexerer Subjektivitätswürfe erscheint, ausschließlich aus Männern konstituieren.

2 Siehe hierzu auch den Beitrag von Michi Strausfeld in diesem Band.

und Essayistinnen wie Griselda Gambaro, Silvia Molloy, Angélica Gorodischer, Diamela Eltit, Gioconda Belli, Margo Glantz, Elena Poniatowska und viele andere in Erscheinung treten und sich vor allem auch eine Position als Intellektuelle erstreiten.<sup>3</sup>

Keineswegs soll hier das biologische Geschlecht als determinierend für die Produktion und die strukturelle Verfasstheit von Literatur begriffen werden; relevant für die Analyse von Literatur ist vielmehr der soziale und kulturelle Ort, von dem aus geschrieben wird – und die Funktion von Autorschaft. In diesem Sinne erscheint das Vorurteil, von Frauen geschriebene Literatur in Lateinamerika habe stets etwas mit dem Körper zu tun, weder dem kontextuellen Ort, den die ‘gender’-Funktion ausschreibt, noch der symbolischen Beweglichkeit von Literatur gegenüber gerecht.

Als umso interessanter erweist sich eine Entwicklung, die sich in den lateinamerikanischen Schreibweisen der späteren 90er Jahre sowie nach der Jahrhundertwende vollzieht und das zitierte Vorurteil auf beinahe ironische Weise destabilisiert. Denn wie auch die Autorin, um die es in der Folge gehen wird, in einem Vortrag betont,<sup>4</sup> beginnen männliche lateinamerikanische Autoren Diskurse des Körperlichen zu entwickeln, ja den Körperraum, der einer angeblichen ‘escritura femenina’ zugewiesen worden war, zu semantisieren. Nunmehr sind sie es, die den Körper im Text ausstellen – und sie deklarieren dies als innovativ. Hier sollen weder die Gründe dieses Reflexes analysiert, noch soll die ‘Invasion’ eines weiblichen Schreib-Raumes behauptet werden. Denn ‘weibliches’ und ‘männliches’ Schreiben erscheinen als Kategorien anachronistisch, wenn angesichts eines Romans wie Lina Meruanes *Fruta podrida* aus dem Jahr 2007 eher ökokritische (und nur mitunter ökofeministische) Annahmen in den Vordergrund rücken.<sup>5</sup> So ist auch Meruanes Werk ein Beispiel da-

3 Gemeint ist hier der Intellektuellen-Begriff der 70er und 80er Jahre; er impliziert in diesem Zusammenhang eine politisierte und auch feministisch ausgerichtete kulturelle Tätigkeit. Weiter sei erwähnt, dass einige von den genannten Autorinnen ebenso Lyrik verfassen.

4 Vortrag am Lateinamerika-Institut der Freien Universität Berlin am 21. November 2011.

5 Ökokritik ist ein interdisziplinäres Forschungsfeld, das im angelsächsischen Raum als ‘ecocriticism’ entstanden ist und die Beziehungen von Ökologie und Kultur (insbesondere Literatur) untersucht. Die Ökokritik ist noch im Werden begriffen und weist substanzielle Forschungsdesiderate auf. Ähnlich wie die postkoloniale Erzähltheorie, die sich gut mit strukturalistischen Analysekrterien kombinieren lässt, bietet auch der ökokritische Ansatz die Möglichkeit, kontextorientiert und textimmanent zu verfahren, weil die Betrachtung von ökologischen Kontextfaktoren ebenso wie die

für, dass jüngere lateinamerikanische Autoren und Autorinnen weiterhin von Körpern schreiben, diese jedoch nicht nur in einen Bezug stellen, der Geschlechterhierarchien, Begehrenskonstellationen oder gesellschaftliche und nationale Bedingungen meint. Da die Zeiten, in denen diese Literaten und Literatinnen wirken, auch von ökonomischer und technologischer Globalisierung inklusive Umwelt- und Naturzerstörung geprägt sind,<sup>6</sup> wird in den jüngsten lateinamerikanischen Literaturen indes ebenso die Entwicklung von Biotechnologien bedacht, die den (männlichen wie weiblichen) Körper und seine lokale und globalisierte Umwelt betreffen.

In *Fruta podrida* geht es um einen nationalen Raum in Lateinamerika – Chile –, der seine Qualität als Naturraum durch unterschiedliche Formen staatlicher/patriarchaler Gewaltausübung an Körpern und Ressourcen eingebüßt hat und sich schließlich als postorganisches,<sup>7</sup> postsyndikalistisches, weil neoliberalisiertes und zudem immer noch diktatorisches System präsentiert. Der Vorschlag dieses Artikel lautet nun, die Gefährdungs- und Zerstörungszeichen dieses Raums sowie der in ihm präsenten Körper und Ressourcen mit einer Betrachtung neobarocker Schreibweise zu verschränken und Erfahrungen sowie Formen von Invasion, Semiotisierung und

---

strukturalistische Betrachtung eines Textes verlangt, dass Elemente und Anordnungen genau beschrieben werden. In diesem Artikel gilt Ökokritik nicht nur als Methode und Forschungsfeld, sondern auch als eine Poetik. In diesem Sinne wird auch *Fruta podrida* als ökokritisch betrachtet. Zur Einführung in die ökokritische Literaturanalyse des spanischsprachigen Raums siehe den Sammelband von Flys Junquera u.a. 2010, in dem sich auch ein Beitrag zum Ökofeminismus befindet. Zur Verbindung von Ökokritik und Feminismus im nordamerikanischen Raum (sowie zu transkulturellen Dynamiken, die hier außerdem relevant sind) gewinnbringend Grewe-Volpp 2004.

6 Mein Artikel spricht in diesem Sinne von postorganischer Globalisierung. Damit ist jedoch nicht nur die Zerstörung von natürlichen Ressourcen, sondern auch die wachsende Biotechnologie gemeint; weiter sind zivilgesellschaftliche Gegen-Interventionen sowie kreative Antworten auf Ressourcenverknappung und Manipulation von biologischen Systemen von Bedeutung. Zum Begriff des Postorganischen vgl. Fußnote 7.

7 Der Begriff des Postorganischen ist bislang noch nicht kanonisiert. Grundsätzlich könnte gelten: Postorganisches ist nicht auf 'natürlichem Wege' entstanden, es kommt (historisch und nicht naturwissenschaftlich gesehen) nach dem Organischen. Die Anthropologin Paula Sibilia wiederum begreift das Organische als ein historisches Dispositiv; sie erklärt, dass westliche Gesellschaften ihr Lebens-Verständnis vom Begriff des Organischen, also von der Gesamtheit natürlich geborener (d. h. nicht hergestellter) Organismen her ableiten (Sibilia 2005). Im Folgenden wird noch deutlich werden, dass Natur mitnichten als ein selbstverständlicher Zusammenhang, sondern vor allem als Topos interessegeleiteter Diskurse und Praktiken erscheint, die einzelne Produkte (z. B. Obst, aber ebenso menschliche Organe) für den ökonomischen (und im ersten Fall auch nationalistischen) Gewinn herausstellen.

poetischem Transfer aufzuzeigen, die sich auf der Oberfläche wie in den Tiefen von Text und Körper (im Text) zeigen.<sup>8</sup> Diese textuellen Symptome lassen auch die strukturelle Anfälligkeit des literarischen Körpers manifest werden. Mein Beitrag untersucht die Verschiebungen, die *Fruta podrida* in diesem Sinne vornimmt, sowie die 'degenerativen' Zeichen, die der Text setzt. Auch wird analysiert, wie Lina Meruane Roman Tod und Körperlichkeit figuriert und dabei von einer Zeit spricht, in der landwirtschaftliche Industrie und Biotechnologie keine ethischen Einwände kennen.

Lina Meruane, geboren 1970 in Santiago de Chile, versteht sich selbst als Repräsentantin einer neuen, recht heterogenen chilenischen wie auch lateinamerikanischen Generation von Literaturschaffenden und wird meist im Zusammenhang mit Autorinnen wie Nona Fernández, Andrea Jekfianovic, Alejandra Costamagna oder Carolina Rivas genannt (Meruane 2010).<sup>9</sup> Mit *Fruta podrida* hat sie ein neobarockes Werk verfasst, dessen Zeichenüppigkeit sich mit der dystopischen Reimagination Chiles als biopolitischem und postpatriarchalem Raum kombiniert.<sup>10</sup> In dem kunstvoll gewirkten Text geht es um vegetabile und menschliche Körper, die der Globalisierung anheimfallen, indem sie Migration und insbesondere biotechnologische Exportpraxis erleiden. Zwar handelt es sich bei den menschlichen Körpern biologisch gesprochen um Frauenkörper; hervorgehoben wird jedoch ihre Einkehr in einen Zyklus der Zersetzung, bei der die Kategorie 'gender' schließlich an Konturen verliert.<sup>11</sup> Grundsätzlich wird Meruane 'escribir el cuerpo' in diesem Artikel nicht als spezifisch 'weiblich' begriffen, sondern in erster Linie literaturhistorisch eingeordnet und in seiner (neobarocken) Ökokritik als zukunftsweisend verstanden.

8 Zur Betrachtung von Text als Körper mit entsprechenden Tiefen- und Untiefenschichten siehe den Artikel von Susanne Klengel in diesem Band.

9 Die wichtigste grundlegende Referenz, die Meruane zweifelsfrei mit ihren chilenischen Kolleginnen teilt, ist die Erfahrung des chilenischen Militärputsches (Meruane 2010b). Dazu kommt das Kardinalthema 'Globalisierung'. Zu weiteren Aspekten siehe auch das Interview mit Meruane in diesem Band.

10 Der Begriff des Biopolitischen referiert hier selbstverständlich auf Foucault und wird als bekannt vorausgesetzt (Foucault 1976). Postpatriarchal bedeutet hier, dass *Fruta podrida* den Repräsentanten des spätdiktatorischen Systems, um das es geht, nicht nennt – und die Protagonistin keinen Vater mehr hat. Autoritäre Funktionen werden, wie noch genauer dargelegt wird, von anderen Figuren (etwa dem Arzt oder der Krankenschwester) übernommen.

11 Hierzu etwa Donna Haraway, die in ihrem *Cyborg-Manifesto* von einer "post-gender world" ausgeht (Haraway 1990: 150).

## 2. Biopolitischer Export- und Körperraum/Struktureller Textraum in *Fruta podrida*

*Fruta podrida* ist Meruanes dritter Roman; er erscheint nach ihrem gefeierten Debüt, dem Erzählband *Las infantas* (Meruane 1998)<sup>12</sup> sowie nach den zwei Romanen *Póstuma* und *Cercada* (Meruane 2000a und 2000b); fünf Jahre nach *Fruta podrida* folgen der Roman *Sangre en el ojo* (Meruane 2012a) sowie das Theaterstück *Un lugar Donde Caerse Muerta / Not a Leg to Stand on* (Meruane 2012b), Bühnenadaption von *Fruta podrida*, deren Uraufführung im Februar 2013 stattfand. Zweifellos ist *Las infantas* Meruanes Schlüsselwerk; es enthält gewissermaßen die Prätexte zu den Romanen. In *Las infantas* wird explizit kindliche Erfahrung ventiliert. Mitnichten erscheint die Kindheit als ideale, komfortable Lebensperiode, sondern als abgründig und trügerisch. Grundsätzlich werfen Meruanes Texte die Frage auf, ob das Leben überhaupt Schutzzonen bietet: In allen genannten Werken sind Subjekte in ihrer physischen und mentalen Integrität aufs Spiel gesetzt. Körpern und Körperlichkeit kommt hier eine zentrale Rolle zu, sie werden von den (stets weiblichen) Figuren in der Regel als kritisch – wandelhaft, flüchtend oder grenzwertig – und schließlich als schmerzhaft endlich erfahren. Dies wiederum schreibt sich meist in einen postdiktatorischen und schließlich auch postpaternalen oder gar postpatriarchalen Kontext ein. Meruane entwickelt eine ausgewiesene Poetik der Sichtbarmachung außernormativer, ja sogar tabuisierter Zonen und Sensibilitäten, bei der der Status von Minderjährigen auf die Gesetze des Sozialen und Politischen stößt. Eine psychoanalytische Herangehensweise an ihre Texte scheint durchgängig angemessen, ist es doch – zuvörderst in *Las infantas* – der Vater, der große Andere, der gebieterisch über die kindliche Erfahrung wacht und sie mitunter auch beschneidet (um nicht zu sagen: kastriert). Umstandslos lässt sich *Las infantas* als exemplarisches postdiktatorisches Werk der jüngeren chilenischen Literatur begreifen, in dem zwei infantile Protagonistinnen aus dem Symbolischen ausgeschlossen sind, keinen Zugang zum Wort haben, aber in substanzieller Hinsicht vom Wort des Vaters (oder des Diktators) erreicht werden. Die Figuren bewegen sich in einem unentrinnbaren Raum und hantieren kompensatorisch mit Fe-

12 *Las infantas* wurde im Jahr 2010 in Argentinien neu aufgelegt (Meruane 2010b). Die Erzählungen sind strenggenommen am 'conte de fée' Perraults inspirierte Kunstmärchen.

tischen, zumindest mit verdinglichten Objekten des Begehrens, da auch Zeit und Raum durch die Mechanismen der Tabuisierungen wie eingefroren erscheinen.

Nach *Póstuma* und *Cercada* (hier ist das Motiv des Eingeschlossenseins sogar im Titel belegt) öffnet sich in *Fruta podrida* das Raum-Zeit-Gefüge, ohne dass dies aber als utopisch gelten könnte. Auch die Verdinglichung bekommt eine neue, nämlich postorganische Qualität. Der 185 Seiten lange Roman, der als einer der wichtigsten Texte der jüngsten chilenischen Prosa gilt, protokolliert den Niedergang eines Körpers, dem der Tod durch eine degenerative Krankheit eingeschrieben ist. Dieser Niedergang fügt sich in den Gang der Zyklen ein, die die Chronotopie des Romans bestimmen: die Ernteperioden einer Obstplantage, auf der die Protagonistin Zoila del Campo mit ihrer (Halb-)Schwester María wohnt. Der exakte Ort des Geschehens ist Ojo Seco, ein halbimaginärer Punkt auf der chilenischen Landkarte,<sup>13</sup> dessen Name ein ausgemacht semantisches Toponym ist, denn Ojo Seco ist zwar ein Obstanbaugebiet, aber mit Dürre geschlagen. Zoila und María del Campo, deren Nachname ebenso semantisiert ist, sind beide der Maschinerie des Obstanbaus ausgeliefert, könnten selbst indes ungleicher nicht sein: Zoila erhält zu Beginn des Textes die Diagnose, sie leide an Diabetes; María, auch 'la Mayor' genannt, wacht mit Argusaugen über den Ablauf des Obstgeschäfts und wird von da an ebenso den überzuckerten Körper Zoilas, 'la Menor', im Blick haben. Es entsteht eine heikle schwesterliche Dyade: Die abnorme Zoila bezeichnet María als "madre de todas" (Meruane 2007a: 44), aber auch als "Hermana [...] sin fecha de vencimiento" (Meruane 2007a: 50).<sup>14</sup>

Beharrlich hat María die Karrieresprossen im Obstbauunternehmen erklommen; die Früchte ihres Ehrgeizes erntet sie, als sie die Kontrolle über die Insektizideinsätze aufgetragen bekommt und zur "exterminadora" avanciert (Barrera Enderle 2008: 131), während Zoila zur "fruta podrida" degeneriert. Als sich María jedoch noch ganz anderen Früchten zuzuwenden beginnt, nämlich dem Organhandel, und sich bei dem Arzt, der ihre Schwester behandelt, als Leihkörper verdingt, kapselt sich Zoila ab, während María versucht, sie der Produktionskette wieder verfügbar zu machen. Doch eines Tages begreift die eifrige María, dass ihr Einsatz wie auch der anderer in dem Obstbauunternehmen angestellter Frauen we-

13 In Santiago de Chile gibt es eine Straße mit diesem Namen.

14 Der komplette Satz lautet: "Hermana hay una sola y sin fecha de vencimiento".

der ihr selbst noch Zoila etwas einbringen. So verübt sie einen Anschlag auf das Obst, um die Ingenieure des Unternehmens zu schädigen. Sie wird entdeckt und verhaftet. Die Szenerie nach dem Attentat liest sich wie die Parabel auf ein Chile, in dem die Folgen des mörderischen Pinochet-Regimes noch präsent, aber nicht lebendig sind: “La cosecha nacional y el país entero se desgrana”; und: “Vendrán los buitres, darán vueltas sin cesar sobre la carnosa pulpa” (Meruane 2007a: 106). Als María wegen ihrer “crímenes frutales” (Meruane 2007a: 108) in Haft kommt, schleust sich Zoila gewissermaßen als (erkranktes) Exportobst mit dem schwesterlichen Pass in die USA ein. Es folgt ein “duro golpe de ingreso”, bei dem sie nebst aller übrigen Einreisenden mit Insektenschutzmittel eingenebelt wird (Meruane 2007a: 121). Sie passiert die Kontrolle als “fruta inadvertida” (Meruane 2007a: 123) und verfasst einen Abgesang auf die Migration (Destination ist, wenn auch ungenannt, New York<sup>15</sup>):

[...] esa gran ciudad llena de gente. Gente gorda, gente enferma, gente demasiado flaca, gente de piel oscura o demasiado pálida. El mundo puede ser un gran galpón lleno de gente diversa. [...] una enorme instalación fabricando ciudadanos de exportación. (Meruane 2007a: 119 f.)

Mit dieser ‘histoire’ bezieht sich *Fruta podrida* auf ein tatsächliches Ereignis. Zu der Geschichte des neoliberalen Chiles gehören die massiven Verbrechen gegen die Menschenrechte unter Pinochet, aber etwa auch ein Vorkommnis, das sich im März 1989, also im letzten Jahr der Diktatur zutrug, als bei einer großen Ladung in die USA exportierter chilenischer Weintrauben Zyankalispuren nachgewiesen wurden. Die Lieferung ging zurück; die Arbeitsplätze tausender Saisonarbeiter und -arbeiterinnen waren gefährdet. Die chilenische Regierung verkaufte das Umweltverbrechen als kommunistischen Terrorangriff bzw. als nordamerikanische “canallada” (Délano 1989). Deswegen friert Meruanes Roman mit dem Sprung in die nördliche Hemisphäre nicht nur seinen räumlichen-zeitlichen Startpunkt ein,<sup>16</sup> sondern betritt auch eine für Chile ambivalente Zone.<sup>17</sup> So

15 Hier lebt auch Lina Meruane selbst.

16 Zur Kälte-Atmosphäre, die sich im letzten Teil des Romans noch intensiviert, siehe etwa diese Passage: “La temperatura en la cabina lentamente descende, el frío te va volviendo insensible. Y es agradable no sentir nada, no recordar nada: esta detención. Dentro del frigorífico que cruza el cielo [...] la fría anestesia del vuelo va aletargando los latidos de tu corazón” (Meruane 2007a: 119). Siehe außerdem das Interview mit Meruane in diesem Band.

17 Einerseits haben sich die USA bekanntlich am Putsch gegen Allende beteiligt; gleichzeitig sind sie heute der wichtigste Handelspartner des Landes.



hegt Zoila bei ihrem Eintritt in die USA trotz eines diabetischen Beins ‘stante pede’ einen operativen Plan. Erstens entschließt sie sich, das ihr eingeräumte Visum zu missachten, zweitens will sie sich für die frenetische medizinische Behandlung und den Handel von Körpern rächen – mit einem Anschlag auf Kinder, die in einer Klinik unter lebensverlängernden Maßnahmen leiden (Meruane 2007a: 132 f.).

*Fruta podrida* ist ein Text über die Merkantilisierung von pflanzlichen und menschlichen Körpern; gleichzeitig untersucht der Roman, wie in postsyndikalistischen Zeiten besonders weibliche Körper ausgebeutet werden. Und schließlich ist an allen nationalen wie transnationalen Orten, an denen *Fruta podrida* forscht, etwas faul. Da hilft auch der insektizide Willkommensgruß in den USA nicht. Deswegen scheint *Fruta podrida* den Ausweg in der literarischen Form zu suchen. Der lyrisch verfasste Roman ist in vier Teile gegliedert. Die vier Kapitel “plan fruta”, “moscas de la fruta”, “fruta de exportación” und “pies en la tierra” korrespondieren sowohl mit den vier Jahreszeiten als auch mit den Stationen des Ab/Lebenswegs der Protagonistin und geben, wie gleichherdings die neun über die ersten drei Kapitel verteilten Gedichte, mit ihren Titeln Auskunft über den jeweiligen Stand des (merkantilen und biologischen bzw. postorganischen) Geschehens. Die Gedichte, die aus einem von Zoila geführten “cuaderno deScomposición” stammen, bilden einen reiterativen Intratext; sie lassen sich aus dem Romankörper extrahieren, ohne dass dieser Schaden nimmt. Mit “pies en la tierra” auf Seite 137 wird *Fruta podrida* monologisch; außerdem taucht eine neue Figur auf: eine Krankenschwester (und in etwa eine Reinkarnation Marías), die in einem Park auf eine eingeschneite Bettlerin stößt – Zoila. Dieses Kapitel, das sich in seiner Kursivsetzung und seiner Dramaturgie deutlich vom Rest des Textes abhebt, gar als Epilog bezeichnet werden könnte, wird gänzlich von der (redewütigen) Krankenschwester dominiert. Diese identifiziert Zoila als Klinikattentäterin, redet sie aber vor allem nieder. Der Text endet damit, wie die Krankenschwester Zoilas krankes Bein befühlt und feststellt, dass es verfault ist. Damit wird der dem Roman vorangestellte Paratext, ein Zitat aus Javier Tomeos *Amado Monstruo* (Tomeo 1989), sinnträchtig: “Hay gente que empieza a morirse por los pies, pienso.”



### 3. Negatives Biotop und metonymischer Körper-Frucht-Handel in *Fruta podrida*

Donna Haraway versteht menschliche wie tierische und pflanzliche Körper als postorganische Elemente, die in die technologischen Produktionsketten eingeschleust sind und sich bestens für die materialistische Reinterpretation und Rekonstruktion eignen. Bereits in ihrem *Cyborg-Manifesto* (Haraway 1985/1990) stellt die Autorin Forderungen nach hybriden post-‘gender’-Wesen, den Cyborgs, die in erster Linie ‘cyberfeminism’ und Science Fiction inspiriert haben. Haraway liefert Analysen der Naturwissenschafts- und Technologiesgeschichte, um Aussagen über die biologische (bzw. postorganische) Zukunft zu machen. Dabei sieht die Autorin echte Überlebenschancen allein in der (symbolischen wie biotechnologischen) Verschmelzung aller Spezies über die Gattungsgrenzen hinweg (Haraway 1995). *Fruta podrida* ist von solchen Visionen weit entfernt; und doch befasst sich der Roman in seiner Kritik am anthropotechnologischen Wahn auch mit Optionen des Überlebens. Der Blick auf die gar postorganische Situation von Frauen in spezifischen politischen und sozialen Verhältnissen<sup>18</sup> ließe sich wiederum, wie auch Haraways Ansätze (Grewe-Volpp 2004: 17), als implizit ökofeministisch bezeichnen. Indes verfasst *Fruta podrida* weniger Reformulierungen oder gar Rekonstruktionen von menschlichen, tierischen oder pflanzlichen Körpern (etwa Cyborgs) als vielmehr De-Kompositionen derselben. Alle Körper in *Fruta podrida* verfallen, sind pathologisch, ja eschatologisch. Eine Re-Komposition, Heilung, ist nicht vorgesehen; vielmehr wird biologische Programmiertheit diagnostiziert – und schließlich der Tod gewünscht. So ist etwa Zoilas Krankheit, die Diabetes, als Autoimmundefekt genetisch bedingt (Meruane 2007a: 24). Wie das südamerikanische Land, das von Zoila verlassen wird, trägt der Körper der Protagonistin also selbstzerstörerische Züge. Nicht von ungefähr attestiert der Arzt einen innerkörperlichen “golpe de Estado” (Meruane 2007a: 25) und lokalisiert dessen Zündpunkt: “[E]l Médico inmediatamente le señaló, aquí está el origen, la falla: [...] esta berenjena oscura y rugosa es el páncreas” (Meruane 2007a: 26).

18 Gemeint ist hier die Leihschwangerschaft, die in *Fruta podrida* eine wichtige Rolle spielt. Die Saisonarbeiterinnen, die, wie Zoilas Schwester, ihre Körper für diesen Zweck hergeben, sind Teil einer biotechnologischen Produktionskette; ihre Leibesfrüchte gleichen Produkten und werden weiterverwendet.

Zoilas dysfunktionale Biologie kontrastiert mit der körperlichen Effizienz Marías und jener der automatengleich arbeitenden Saisonarbeiterinnen (Meruane 2007a: 26), die die Produktivität des Obstbauunternehmens garantieren. Und doch kümmert sich María um den schwesterlichen Körper und erkennt, dass Zoila eine Organtransplantation helfen könnte. Sie beginnt, sich am Organhandel zu beteiligen, alle neun Monate ihren reproduktiven Körper aufs Neue zur Verfügung zu stellen.<sup>19</sup> Vorher aber bietet sie dem Arzt, für den sie austrägt, die Stirn und positioniert sich selbst innerhalb des gesamten bio-mächtigen Gefüges, das in Ojo Seco herrscht. Dabei vergisst sie nicht, dass ebenso die Saisonarbeiterinnen ihrer Leibesfrüchte enteignet werden, und dass es gleichzeitig um Leben oder Tod ihrer Schwester geht:

[Soy] María del Campo, completó secamente María, del Campo como mi pobre madre y como mi hermana enferma; del Campo como la tierra que piso cada mañana camino al trabajo [...] no una María anónima como todas esas que usted atiende en la sala de parto, no como las marías temporeras a las que les extraen guaguas lo mismo que juanetes; no cualquiera, no. Soy la María del Galpón; María, la que vive en el callejón sin salida del Ojo Seco con su hermana, [...] que usted no ha dado todavía de alta ni me ha explicado qué tiene. Pero me va a decir [...] si se morirá [...] y si será contagiosa su muerte. (Meruane 2007a: 24)

María und Zoila leben in einem negativen, klaustrogenen Biotop, das nur von Zoila verlassen werden kann, weil sie zu ihrem transkulturellen Schritt in den Norden gezwungen wird. Vorher aber, während sie mehrfach die schwesterlichen Leihkörperzyklen verfolgt, sucht sie ganz bewusst die Überzuckerung ihres eigenen Körpers. Damit beschleunigt sie dessen Degenerierung. Während das Pinochet-Regime den Export von Obst zum Emblem einer funktionierenden Wirtschaft erhob, die mit der Episode von 1989 unterminiert wurde, als die genannte Obstladung verfaulen

19 Ein Krankenpfleger, der "Enfermero", der Zoila versorgt, ist Handlanger des mit Organen handelnden Arztes. Er geht mit María eine Beziehung ein, die auch darin besteht, dass er seinerseits María bei ihren Leihschwangerschaften untersucht. Eines Tages erklärt er, die Kontrollen an den Grenzen der Länder, in die die Organe geschmuggelt werden, seien verschärft worden. Dies legitimiere, dass María mehr Geld verlangen könne: "[...] en los países del Norte ha aumentado la vigilancia. De modo que sí, que efectivamente, ella podría pedir o más bien exigir más dinero y por adelantado. Puede y debe elevar el precio de sus riesgosos nueve meses de trabajo" (Meruane 2007a: 65).

musste, wählt Zoila einen ähnlichen Ausgang: Sie versucht, zu verderben.<sup>20</sup> Hiermit wird die poetische, metonymische ‘Transplantation’, die *Fruta podrida* unternimmt, deutlich. Die Metonymie ist eine tropische Operation, die Verschiebung und Vertauschung vornimmt, jedoch angrenzende, ‘nachbarschaftliche’ oder verwandtschaftliche Verhältnisse zwischen dem Genannten oder Gezeigten und dem Nennenden oder Zeigenden (kurz: Kontiguität) beinhaltet. Zoilas Körper wird einer Frucht ähnlich. Barrera Enderle spricht sogar von einer Verschmelzung von Körper und Frucht:

Una asociación vital recorre las páginas del libro, o mejor dicho: una fundición: cuerpo y fruta. Pero la analogía no se concreta en la condición germinal de ambos, sino en su índole efímera, perecedera. En lugar de verlos como productos que nacen, los vemos morir poco a poco, los contemplamos en su proceso de putrefacción. El mal está en la semilla, en los pies, y desde allí avanza hacia la pulpa, hacia la carne. (Barrera Enderle 2008: 131)

Zoila überzuckert, verkommt zur abfallenden Frucht, bis es sogar die Fruchtfliegen auf sie absehen (Meruane 2007a: 35). Diese wiederum versucht María – “por si las moscas” – mit Gift auszumerzen, obwohl Zoila angefangen hat, sich die Insekten einzuverleiben (Meruane 2007a: 48). Die orale Aneignung, die so einer schleichenden Vergiftung gleichkommt, ist wiederum Teil einer semi-erotischen Beziehung, die Zoila mit einem alten, ebenfalls zuckerkranken Mann unterhält. Eigentlich von María angestellt, um über den Zuckerkonsum Zoilas zu wachen, verzehrt dieser unermüdlich Wassermelonen. Eines Tages erleidet er einen Zuckerschock, er stürzt mit dem Gesicht in eine Melone. Zoila versucht, ihm mit einer Insulinspritze beizukommen, doch es ist zu spät. Auch der Alte ist nicht mehr ganz menschlich:

Y las moscas siguen zumbando, zumbando, como una corona negra alrededor de su cabeza, sobre la arrugada servilleta de tela. Me seco las manos con la punta del mantel, aplasto una última mosca gorda contra el frío pie del Viejo y deslizo la lengua sobre una gota de sangre que brota de su brazo. Sabe a sandía, su sangre. (Meruane 2007a: 54)

20 In diesem Zusammenhang sei darauf hingewiesen, dass ein verfaulter Apfel in den Schulen unter dem Regime Pinochets als didaktisches Vorführmodell benutzt wurde, um ‘ex negativo’ vorzuführen, wie sich Chile für den Export und damit für die internationale Anerkennung zu rüsten hatte. Auch Mitschüler, die sich nicht konform zeigten, wurden mitunter als ‘manzana podrida’ bezeichnet (Meruane in Jara 2007).

#### 4. Übersättigung: *Fruta podrida* als neobarocker Text zum (Zeichen-)Tode

*Fruta podrida* ist ein Text über den Tod im Leben bzw. bei lebendigem Leib. Mit dem Ende des Textes ist auch das Ende des Körpers der Protagonistin besiegelt, zumindest sein Endpunkt erreicht. So stößt die Krankenschwester, als sie Zoila abtastet, aus: “Ay, dónde termina ese cuerpo, dónde está el punto final de esta mujer?” (Meruane 2007a: 185). Zoilas (Ab-)Sterben ist ein Prozess; auf der Ebene des ‘discours’ des Romans stellt er sich als ‘summa’ einer apologetischen Thanatologie dar, einer Rede, die den Tod nicht scheut, ihn im Gegenteil sogar sucht. So wird etwa der Zucker, dieses Stimulans, das in den verbotenen Früchten – den Wassermelonen – gespeichert ist, von Zoila löffelweise verschlungen (Meruane 2007a: 17 und 52), wenn auch das Messer in sie gesenkt wird (Meruane 2007a: 53). Dieser Akt, den der alte Gespieler vollführt, bevor er sein Leben im roten Fruchtfleisch aushaucht, steht für die heikle Balance zwischen (bitterem) Leben und (süßem) Tod. “Ojalá la muerte fuera siempre una violenta cuchara da en el pecho” heißt es in *Fruta podrida* (Meruane 2007a: 53). Doch der Text konterkariert diesen Wunsch nach einem operativen, akut eintretenden Tod, denn die “descomposición” von Zoila ist schleichend vegetabil: Die Krankenschwester trifft in ihrem Stiefel allein auf zähflüssige Reste (Meruane 2007a: 185). Dieses Ende wird von dem ersten der Gedichte aus dem “cuaderno de descomposición” angekündigt: “[V]endrán los tiempos en que/también/me descuelgue del mundo/cubierta de hongos/[...]/escurriéndome/un punto suspensivo/en el vacío [...]” (Meruane 2007a: 33).<sup>21</sup> Zoilas ‘punto final’ ist erreicht; ihr frutaler Tod wird letztlich entmaterialisiert und transformiert sich in einen diskursiven Schlusstrich.

##### 4.1. Neobarocke Textzeichen, symptomatische Körper-Überzuckerung und ‘Showdown’

Lina Meruane selbst weist darauf hin, dass ihre Schreibweise am Neobarock, insbesondere am Werk Severo Sarduy orientiert sei (Meruane 2010a).<sup>22</sup>

21 Auf Seite 127 wird dieses Bild noch einmal in Prosa rezitiert. Die Leere, die hier angesprochen ist, ist selbstverständlich auch die Leere nach der Migration in die USA.

22 Als weitere wichtige Referenzen der chilenischen bzw. lateinamerikanischen Literaturen nennt die Autorin José Donoso und Carlos Droguett sowie Fernando Vallejo,

Sarduy wie auch Lezama Lima oder Diamela Eltit, die Meruane ebenso als wichtige intertextuelle Referenzen nennt, haben Körper-Poetiken geschaffen, die in *Fruta podrida* nachzuhallen scheinen. Die quasi physisch-konkrete Bearbeitung des Wortmaterials schafft eine Oberfläche streng angeordneter Zeichen und spannt darunter ein Inneres, das körperlich arbeitet und schließlich verrückt spielt, während der Roman mit quasi unverrückbaren Eröffnungsformeln beginnt:

Era el sol reventado en el horizonte.  
 Eran los buitres oteando la carnosa pulpa del campo, las garras empuñadas en la alambrada de púa o adheridas a los ardientes techos de zinc, fijos los ojos sobre la calurosa casa de adobe.  
 La puerta estaba cerrada con llave, tres vueltas y una gruesa cadena. (Meruane 2007a: 13)

Unterdessen kündigt sich unter der topologischen Oberfläche, die zu Beginn des Textes entfaltet wird, Ungeziefer an. Im Untergrund des beinahe archimboldianisch zusammengesetzten Landstriches lauert chronotopisch naherückende Kontamination:

La mosca de la fruta era todavía una amenaza incierta y aún no empezaban a rechinar los grillos de la noche; no se habían encendido las hélices de las luciérnagas.  
 Pero entonces, qué podía ser ese claveteo, ese golpeteo cortando el silencio en dos, rebanando el tiempo: tlic.  
 Era agua, una gotera dejándose caer en la cocina. (Meruane 2007a: 14)

Formal gesehen erfährt der narrative Fluss durch die vielfachen Einschübe und die häufige Absatzsetzung keinen Abbruch; Wiederholungs- sowie Verdoppelungs- oder Verdreifachungsstrategien ergeben eine prosodische Dynamik, ein 'in crescendo':

Zoila era un bicho recién fumigado. Era una mosca enredada en la alfombra de la araña, el puro armazón de un insecto recién vaciado. La miraba sin reconocerla pero la reconocía mientras le entraba una bulla en la cabeza, o un zumbido en los tímpanos, y arcadas de cuatro meses o cinco; y en ese momento vertiginoso empezó a torcérsese dentro un remolino de excusas, de escupos, de vómitos y largas fórmulas químicas y un qué hago con ésta al cubo, equivalente a una dosis de sulfuro, cavando hoyos alrededor, me oye, la depreciación de las divisas, de las manzanas o naranjos o dólares, a dónde me

---

Mario Bellatín und Clarice Lispector; weiterhin sei sie von Thomas Bernhard, Virginia Woolf, William Faulkner, Gertrude Stein und Franz Kafka beeinflusst. Zum 'Phänomen Bolaño' – dem 'bolañazo' – äußert sie sich kritisch, dementiert aber in keiner Hinsicht den kanonisierten Platz des chilenischen Autors (Meruane 2010b).

largo y qué porcentaje del mercado, del accidente doméstico con potasio, con pesticidas orgánicos [...]. (Meruane 2007a: 15 f.)

Doch wechseln sich solche Passagen wiederum mit eher parataktischen Anordnungen ab, z. B.: “Se detuvo cerca. Se puso de pie. Se arregló la falda” (Meruane 2007a: 15 f.). In beiden Fällen entstehen variierende Verkettungen, die mitunter an ein barockes Musikstück erinnern. So ließe sich der Beginn von *Fruta podrida* auch als Ouvertüre lesen. Eine strukturelle Besonderheit findet sich in der Aufstellung von Oppositionen (Plagen/Antiplagen; produktive Körper/unproduktive Körper; Einschluss/Ausschluss); der Tenor des Textes indes führt in die endemische Dekomposition: “La escritura [en *Fruta podrida*] se convierte [...] en una epidemia corrosiva que va desmantelando el andamiaje de una realidad tergiversada” (Barrera Enderle 2008: 131). Ganz zentral betrifft dieser Zersetzungsprozess von *Fruta podrida* die zu Beginn des Textes noch so streng gesetzten Zeichen. Die Körper der Figuren erleben unterdessen Entwertung, Vermarktung und Verfall und schaffen so Symptome dieses Prozesses; fast sind sie es, die die Ordnung der Zeichen verdrängen. Und als ginge es darum, den Verlust der Zeichenordnung und die an ihre Stelle tretende Symptomproduktion zu legitimieren, zeigt der Text sogar seine Über-(oder Unter-)zuckerung an:

[...] como un eco absurdo a azúcar azúcar azúcar azúcar azúcar azúcar  
azúcar azúcar azúcar azúcar azúcar azúcar azúcar azúcar azúcar azúcar azúcar  
azúcar azúcar azúcar azúcar azúcar azúcar azúcar. (Meruane 2007a: 27)<sup>23</sup>

Die Symptome, die Zoila produziert, werden zwar von unterschiedlichen Instanzen (dem Arzt, dem Krankenpfleger, der Krankenschwester) in erster Linie kontrolliert; dennoch können sie gleichermaßen interpretiert werden. Selbst das klinische Symptom ist ein subjektives Signal, das in der medizinischen Wahrnehmung daraufhin ausgelegt wird, ob es auf eine pathologische Struktur verweist oder nicht. Jacques Lacan hat das Symptom in Richtung Sinthom ('sinthome'), eines Nicht-Signifikanten verschoben, der allein auf die Organisation der 'jouissance' und das Un-

23 Typengröße und leicht verschobene Zeilensetzung im Original. Auch Barrera Enderle nimmt die ebenso auf Superlativen wie auf Oppositionen beruhenden Verkettungen von *Fruta podrida* in den Blick: “cada palabra será contrarrestada por otra palabra de significación más densa y oscura, hasta que por las venas de la novela empieza a correr sangre negra” (Barrera-Enderle 2008: 131).

bewusste des Subjekts hinweist (Lacan 1975/76; Evans 2002; Žižek 1991). Lässt sich angesichts von *Fruta podrida* von 'jouissance' sprechen? Lacan streicht heraus, jedem Genießen sei der Verlust eingeschrieben; damit werde es paradox, schmerzhaft, und der Schmerz genießbar. Freud legte schon den Begriff des (primären und sekundären) "Krankheitsgewinns" dar (Freud 1968a/b [1905; 1926]); allein wäre dieser Genuss nicht produktiv. Demnach könnte Zoilas ineffektiver, metonymisch verschobener (Frucht-)Körper als paradox und womöglich gar als hysterisch bezeichnet werden,<sup>24</sup> allerdings weniger in einem klassischen Sinn als vielmehr in einem ökokritischen Kontext, als eine Art Aufbäumung gegen die Gefährdung von Umwelt und Körpern. Weder Freud noch Lacan haben eine solche ökokritische Konversion in Betracht ziehen müssen.

In dem Kapitel "Pies en la tierra" löst sich Zoila quasi auf, wird zu Erde. Auch die ästhetische Form des Textes neigt sich der Auflösung zu. In dem Epilog gibt sich die Rede der Krankenschwester, dieser grotesken Vertreterin des profanen Menschenverstands, zwar vernünftig, sie enthält aber neben einer Unmenge von Gemeinplätzen einige barocke, teilweise dadaistische Elemente, als handele es sich um 'objets trouvés' aus den vorangehenden Teilen des Romans. So erklärt die Krankenschwester: "le enchufaremos un ventilador mecánico para que siga respirando" (Meruane 2007a: 174) oder "saco de mi bolsillo el micrófono inalámbrico que siempre tengo a mano para emergencia" (Meruane 2007a: 175).<sup>25</sup> Die medizinisch-technische Ausstattung der Figur ist minimal verzerrt, ebenso

24 Die Hysterie, bei Hippokrates präanatomisch als eine durch die Gebärmutter, gr. 'hystera', verursachte Erstickung aufgefasst, von Freud und Breuer (d. h. nach Charcot) als exemplarische Neurose (mit Ursprung in einem familiären Verführungstrauma) identifiziert, ist mittlerweile Gegenstand eines umfangreichen kulturwissenschaftlichen Forschungsfeldes. Freud und Breuer belegten, dass in der Hysterie psychisches Leid auf genuine Weise in somatisches Leid konvertiert wird. Hier entsteht der Begriff der Konversionsneurose, der auch für die Kulturwissenschaft interessant ist. Konvulsive Körper, Simulationstendenzen und fehlende 'contenance' – und das Genießen derselben – gehören zu den Aspekten, die der (meist als spezifisch weiblich aufgefassten) Hysterie zugeschrieben wurden, die, so Lacan-Schüler Lucien Israël, unter anderem schließlich auf paternalistische Autorität reagiert. In diesem Artikel gilt ein Hysteriebegriff, der weiterhin noch auf die von Christina von Braun und anderen in den 1990er Jahren entwickelte These rekurriert, Hysterie sei als widerständige, transgressive Körpergrammatik zu lesen, hinter der sehr wohl eine dezidierte Subjektivität wirke. Siehe hier Breuer und Freud 1895; Israël 1983; von Braun 1985; sowie noch Aragon und Breton 1928.

25 Dazu kommen etwa Alliterationen, wie z. B.: "Y la premonición de mis posibles miserias me pillá" (Meruane 2007a: 139).



wie das Inventar der natürlichen Komposition etwa in der Beschreibung der Landschaft zu Textbeginn bereits von postorganischen Elementen infiltriert ist (z. B.: “hélices de las luciérnagas” [Meruane 2007a: 14]). “Pies en la tierra” liefert den ‘Showdown’ des Romans: die Gegenüberstellung der kontra-disziplinären Zoila, deren Körper sich wie der einer Hysterikerin jeder medizinischen Behandlung entzieht, mit der Vertreterin der öffentlich-medizinischen Ordnung, die gegen chemische Plagen und verbotene Früchte aus der südlichen Hemisphäre vorrückt. Herauszustreichen ist hierbei, dass die Krankenschwester sich zwar nicht strukturell, aber doch konzeptuell wie ein Schutzschild gegen die poetische Wahrnehmung verhält, die sich in Zoila personifiziert: “y yo detesto la poesía”, erklärt sie, als sie auf den “cuaderno de Scomposición” stößt (Meruane 2007a: 183).<sup>26</sup> Dass ihr ‘stream of consciousness’ dennoch von poetischen Elementen heimgesucht wird, führt dazu, dass ihre redundanten, präventiv-didaktischen Anweisungen sich nicht mehr nur an Zoila richten, sondern ‘überschwappen’: “A-ten-ción ciudadanos [...] quiero advertirles [...] Querría poder decirles que les avisé de todos esos accidentes que hacen necesario mi trabajo [...]” (Meruane 2007a: 139). Angesichts dieser Verwarnungsethik ist Zoila zweifellos ein Störkörper, dessen Auflösung jedoch, anders als der Zustand der US-amerikanischen Gesellschaft,<sup>27</sup> mit Kälte registriert wird. Der Entschluss dieser schadhafte, symptombehafteten Südfucht, sich ‘abzuseilen’ (“cuando me descuelgue”) indes ist unverrückbar. Obgleich die logorrhöische Krankenschwester, die so gerne auf Hippokrates verweist (Meruane 2007a: 176), Zoila der hysterischen Simulation bezichtigt, setzt diese eben ganz deutlich ihren ‘punto final’.

#### 4.2. Optionen des Textes/des kranken Körpers: Zeitlichkeit und Tod

Das Wort ‘Kadaver’ stammt vom lateinischen ‘cadavere’ (bzw. ‘cadere’: fallen) ab. Zoila zersetzt sich zwar pflanzenhaft; dennoch spricht der “cuaderno de Scomposición” explizit von einem ‘Fall’; und schließlich steuert die grundsätzliche Thanatologie des Textes, die mit Tomeos Zitat paratextuell und mit der Umschlagabbildung des Buches (zwei Füße, die einem

26 Es ließe sich formulieren, dass dieses Endstück des Romans auf einer Metaebene über den vorherigen Textkörper urteilt, sich aber gleichzeitig selbst untergräbt.

27 Die Krankenschwester deklamiert: “Sólo les exijo un documento de identidad para entregarles las radiografías del desastre” (Meruane 2007a: 137).

Kadaver zu gehören scheinen) visuell eröffnet wird, darauf zu. Doch neben dieser Textualität und neben Zoilas todesaffinem Körper, verhandelt *Fruta podrida* den Tod noch in einem weiteren Feld. In Ojo Seco wird der Tod heterotopisch (und 'trockenen Auges') ausgelagert. Der Arzt lässt eine Klinik bauen, in der man ihm anthropotechnologisch beikommt, ihn als Anachronismus disqualifiziert, und erklärt: "Sobre mi cadáver se va a morir alguien" (Meruane 2007a: 23).<sup>28</sup> So erscheint die Obstbauindustrie als Metonymie medizinischer Industrie, der sich Zoilas Körper entzieht, während sich María mit ihren Leibesfrüchten bis zum Attentat produktiv daran beteiligt. In den USA wiederum stellt sich Zoila, indem sie ihren Krankenhausanschlag verübt, dem Tod in einer Weise, als handle es sich nur noch um ein biotechnologisches 'factum': Der Status der Sterbenden wird zur "electricidad final de los moribundos" (Meruane 2007a: 179).

Die vielen klinischen Beschreibungen in *Fruta podrida* erhalten durch die Wahrnehmung Zoilas ihr poetisches 'surplus' und schaffen so eine ästhetisierte, renitente "lenguaje de la sintomatología" (Meruane in Jara 2007). Sie negieren den Tod nicht, sondern sehen ihm ins Auge, als handle es sich um eine symbolische und vor allem zeitliche Option – die auch den Text strukturiert. In *Fruta podrida* rieselt (oder tropft) es oft; dies gibt dem Text seine chronologische Gestalt. Erinnert sei an das prosodische Tropfen der 'gotera' am Anfang des Romans. Es scheint, hier ticke eine Zeitbombe. Auch spricht Zoila an einer Stelle: "Las alambradas manos de los relojes siguen avanzando, lentamente, pero tengo que apurarme" (Meruane 2007a: 37). Die Eile ist eine Antwort auf den voranrückenden Tod; die 'Getaktetheit' ein Symptom der 'convivencia' mit der Krankheit. Meruane erklärt: "[E]l problema [es] que las enfermedades [se] presentan en un entorno donde todo, absolutamente todo, debe funcionar como un reloj" (Meruane 2007b). Diese Wahrnehmung der Zeit (und der Zeitlichkeit) wie die des Körpers (und der Körperlichkeit) mag das strikte poetische Management (oder "los tiempos de corrección poética" [Meruane 2007a: 183]) von *Fruta podrida* nach sich ziehen, da dieses eine positive Indolenz schafft. So formuliert Zoila: "[...] los cada vez más frecuentes calambres en los pies me anuncian la ya inevitable disolución. Pero no tengo miedo, no siento angustia. Nunca me he sentido más dueña de mi cuerpo" (Meruane 2007a: 101). Die (poetisierten) Zeichen, die der Körper sendet, machen diesen der Protagonistin überhaupt erst eigen.

28 Die Krankenschwester wird diesen Satz auf S. 174 nachsprechen.

Als sei es möglich, sich den (kontextinduzierten) Integritätsverlust durch Antizipation des Todes anzueignen.<sup>29</sup>

### 5. Ausblick: Dezentrierte (Frauen-)Körper in den kalten Zeiten der Globalisierung

Um diese strukturalistischen Sondierungen zu beenden, sei noch einmal zusammengefasst: Zwei Schwestern leben in dem halbfiktiven chilenischen Ort Ojo Seco, wo eine Maschinerie unterschiedlicher Fruchtproduktion herrscht. María beteiligt sich zunächst an diesem System, indem sie sich einem zynischen Transplantationsarzt andient, Zoila verhält sich dissident, indem sie krank wird. Als die Ältere jedoch dafür büßen muss, dass sie das System attackiert hat, tritt Zoila als zum Tode gezeichnete, faule Exportware ihre Migration in den Norden an, wo sie die letzten Früchte ihrer Krankheit erntet. Die beiden Schwestern bewegen sich in einer dezentrierten und im buchstäblichen wie im übertragenen Sinn kontaminierten Welt, wobei sich in Zoila der Drang verkörpert, dieser Realität mit einer spezifischen, nämlich poetischen Wahrnehmung entgegenzutreten. Wie auch der Text produziert ihr Körper neobarocke Zeichen, die nicht ökonomisch, sondern repetitiv und hypertroph sind. *Fruta podrida* erhält dadurch ein ästhetisches 'surplus', das dem Roman sein Alleinstellungsmerkmal innerhalb der postdiktatorischen chilenischen Literatur verleiht, und unterwandert dieses wiederum selbst, weil er Zoilas Dissidenz – wie die eigene, textuelle – von einer autoritären Instanz quittieren lässt, der Krankenschwester. Dieser Kunstgriff könnte als Quintessenz von *Fruta podrida* und zudem als Symptom einer jungen Literaturlandschaft bezeichnet werden, welche eigene, intratextuelle Spannungen und Unzuverlässigkeiten konstruiert, um auf kontextuelle Unsicherheiten zu reagieren.

Als Ausblick sei an dieser Stelle noch auf Folgendes hingewiesen: In einer dekadenten Welt, so die Ansicht der didaktischen Krankenschwester, könne keine biometrische Maßnahme, sondern allein das Aussprechen des Namens der Menschen Identität garantieren. Dies erklärt sie ausgerechnet

<sup>29</sup> In diesem Sinne erscheint auch schlüssig, wenn Meruane erklärt, Zersetzung (wie Kontamination) und Schreiben hätten miteinander zu tun (Meruane in Jara 2007). Zersetzung steht hier in einem weit gefassten Sinne für Intertextualität, für eine Dekomposition des eigenen Textes als Auseinandersetzung und Ineinandersetzung desselben mit anderen Texten.

Zoila, die mit dem Pass ihrer Schwester ausgestattet ist, d. h. in ihrem neuen hemisphärischen Leben also auf den Namen María hört und damit einer Unzahl von Hispano-Frauen gleich wird. In dem ökokritischen System von *Fruta podrida* ist Zoila selbst das Symptom für eine Welt ohne Zentrum, quasi ein Kind der Globalisierung, und eine familiäre Waise, die sogar nach der Müllabfuhr fragt, um auf ihre Hin- und Abfälligkeit hinzuweisen (Meruane 2007a: 166), während die Krankenschwester ihr einen roten Apfel reicht (Meruane 2007a: 170), und dazu sagt: “no debería de preocuparle de qué país proviene esta fruta [...] esas preocupaciones son de otra época. Por lo demás, desconozco el itinerario biográfico de las manzanas que desnudo cada tarde con mi cuchillo” (Meruane 2007a: 171 f.).

Der argumentative Ausweg der Krankenschwester aus dem Dilemma der Herkunftslosigkeit im Zeitalter der Globalisierung lautet: “Todos tenemos células madre, ¿sabe?, aunque de padre y madre seamos huérfanos” (Meruane 2007a: 149). *Fruta podrida* hingegen lässt Zoilas Identität und Körper auf der Strecke einer lokalen wie globalen Situation, nämlich im Kontext merkantiler und biopolitischer Globalisierung verloren gehen, auch wenn die Krankenschwester – und der Roman selbst – dies mit einem biologistischen Zentralismus und zeitgemäßer Wegelogik zu ‘behandeln’ versuchen, indem auf die Sicherheit von Stammzellen und darauf verwiesen wird, dass Zoila eigentlich eine unerschütterliche Tochterzelle sein müsste.

Das spezifische, poetisch wirkende ökokritische wie mitunter auch ökofeministische Verdienst von *Fruta podrida* ist nun, dass der Begriff ‘Tochterzelle’ metaphorisch zu lesen ist. Tatsächlich besitzt Zoila filiale bzw. infantile Qualitäten. Bereits innerhalb der Beziehung zu ihrer Schwester María ist sie diejenige, die nicht erwachsen werden will. Ihre Krankheit ist eine Strategie der Weltflucht, die jedoch durch den aggressiven wirtschaftlichen wie medizinischen Apparat, der in Ojo Seco herrscht, behindert wird. Zoila ist aber dennoch privilegiert; sie genießt einen primären und sekundären (sozialen) Krankheitsgewinn – anders als die Saisonarbeiterinnen in Ojo Seco. Dennoch sind diese nicht nur subalterne, verfügbare Figuren (und Körper), denn *Fruta podrida* spiegelt wider, dass die realen ‘temporeras’ die ökonomische wie ideologische Krise der chilenischen Diktatur deutlich gemacht haben, indem sie das Verhältnis der Geschlechter innerhalb der Landwirtschaft, des konservativsten Produktionssektors der chilenischen Gesellschaft, auf den Kopf gestellt haben (Meruane 2007b). Trotz der (im Vergleich zu jener der Männer) sehr gerin-

gen Bezahlung haben diese Frauen ihre Familie zu ernähren begonnen und damit die von der Diktatur heilig gesprochene Institution reformuliert. In *Fruta podrida* tauchen diese allesamt außerhäuslich tätigen Mütter (bzw. Marias) in der nördlichen Hemisphäre wieder auf, als Kolleginnen der Krankenschwester: Sie sind Endprodukte der Globalisierungskette und verlieren als solche ihren karitativen Status nicht.<sup>30</sup> Die nordamerikanische Krankenschwester, jene Instanz, die die Attribute des Lokalen besitzt, aber auf ihre transkulturelle Kompetenz besteht,<sup>31</sup> nimmt, auch wenn ihr Diskurs reaktionär ist, diese globalisierte Realität durchaus wahr.<sup>32</sup> Dazu sei gesagt, dass ihre Begegnung mit Zoila im anbrechenden, aber noch eisigen Frühling in New York stattfindet und sie als eine Agentin des kalten Kalküls erscheint. “Esa frialdad [...] me interesa”, sagt Meruane selbst dazu (Meruane in Jara 2007). Die nervige Figur hat aber schließlich doch einen ‘feinen Riecher’ – und wittert inmitten der taub machenden Kälte den Tod. Als Zoila spricht: “[E]l tiempo está vencido, se está echando a perder, ¿no siente cómo huele?”, pflichtet ihr die “enfermera” endlich bei und gesteht das Ende ein: “En cuanto termina de decirlo noto que huele a muerte” (Meruane 2007a: 182).

## Literaturverzeichnis

- ARAGON, Louis/BRETON, André (1928): “Le Cinquenaire de l’hysterie (1878–1928)”. In: *La Révolution Surrealiste*, Collection Complète 11/4 (15.03.1928), 20–22.
- BARRERA ENDERLE, Víctor (2008): “Epidemia y escritura”. In: *Armas y Letras. Revista de literatura, arte y cultura de la Universidad Autónoma de Nuevo León* 62, 130 f. <[http://www.armasylettras.uanl.mx/62/62\\_25.pdf](http://www.armasylettras.uanl.mx/62/62_25.pdf)> [15.08.2012].
- VON BRAUN, Christina (1985): *Nicht Ich. Logik, Lüge, Libido*. Frankfurt am Main: Neue Kritik.
- BREUER, Josef/FREUD, Sigmund (1895): *Studien über Hysterie*. Leipzig: F. Deuticke.
- DÉLANO, Manuel (1989): “EE UU investiga un supuesto envenenamiento de uva chilena”.

30 Meruane weist darauf hin, dass diese außerhäusliche Tätigkeit Schuldgefühle in den Frauen wecke, die dazu führten, sich vermeintlich doppelt beweisen müssen (Meruane 2007b).

31 So zeigt sie sich als anti-babelische Figur: “Hablamos todas las lenguas las enfermeras del mundo” (Meruane 2007a: 142).

32 Lina Meruane sagt hierzu: “Quizá en lo único que estaría de acuerdo con ese personaje [la enfermera] es en la distancia que asume ante la complicada realidad que la rodea” (Meruane in Jara 2007). Im Übrigen verweist die Krankenschwester sogar auf weltweit bekannte biopolitische Skandale (Meruane 2007a: 177).

- In: *El País* vom 15.03.1989. <[http://elpais.com/diario/1989/03/15/internacional/605919621\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1989/03/15/internacional/605919621_850215.html)> [15.08.2012].
- EVANS, Dylan (2002): *Wörterbuch der Lacanschen Psychoanalyse*. Wien: Turia und Kant.
- FLYS JUNQUERA, Carmen/MARRERO HENRÍQUEZ, José Manuel/BARELLA VIGAL, Julia (Hg.) (2010): *Ecocríticas. Literatura y medio ambiente*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert.
- FOUCAULT, Michel (1976): *Histoire de la sexualité I. La volonté de savoir*. Paris: Gallimard.
- FREUD, Sigmund (1968a): "Bruchstücke einer Hysterie-Analyse". In: Ders.: *Gesammelte Werke V*. Frankfurt am Main: S. Fischer, 161–286 [erstmalig 1905].
- (1968b): "Hemmung, Symptom und Angst". In: Ders.: *Gesammelte Werke XIV*. Frankfurt am Main: S. Fischer, 11–205 [erstmalig 1926].
- GREWE-VOLPP, Christiane (2004): *Natural spaces mapped by human minds*. Tübingen: Gunter Narr.
- HARAWAY, Donna (1985): "A Cyborg Manifesto. Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century". In: *Socialist Review* 80, 67–107 (Wiederabdruck in Haraway (1990): *Simians, Cyborgs and Women: The reinvention of Nature*. New York: Routledge, 149–181).
- (1995): *Monströse Versprechen*. Hamburg: Argument-Verlag.
- ISRAËL, Lucien (1983): *Die unerhörte Botschaft der Hysterie*. München/Basel: Reinhardt [erstmalig 1976].
- JARA, Patricio (2007): "Todo sobre la peste". In: *El Mercurio*, 04.11.2007. <<http://letras.s5.com/lm160309.html>> [15.08.2012].
- LACAN, Jacques (1975/76): *Le Séminaire XXIII. Le sinthome*. Paris: Seuil.
- MERUANE, Lina (1998): *Las infantas*. Santiago de Chile: Planeta.
- (2000a): *Póstuma*. Santiago de Chile: Planeta.
- (2000b): *Cercada*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- (2007a): *Fruta podrida*. Santiago de Chile: Fondo de Cultura Económica.
- (2007b): "Para aplacar culpa, mujeres sienten que deben ser doblemente competentes". In: *El Mostrador* vom 03.10.2007. <<http://www.elmostrador.cl/noticias/pais/2007/10/03/para-aplacar-culpa-mujeres-sienten-que-deben-ser-doblemente-competentes/>> [15.08.2012].
- (2010a): "Empezamos a cuestionar la figura del 'gran padre'". In: *Página/12* vom 11.06.2010. <<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-18265-2010-06-11.html>> [15.08.2012].
- (2010b): *Las infantas*. 2. Aufl. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- (2012a): *Sangre en el ojo*. Santiago de Chile u. a.: Mondadori u. a.
- (2012b): *Un Lugar donde Caerse Muerta/Not a Leg to Stand on*. Zweiprächige Ausgabe. New York: Diaz Grey Editores (Punta del Este: Trópico Sur 2013).
- SIBILLA, Paula (2005): *El hombre postorgánico. Cuerpo, subjetividad y tecnologías digitales*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- TÓMEO, Javier (1989): *Amado monstruo*. Barcelona: Anagrama.
- ŽIŽEK, Slavoj (1991): *Liebe Dein Symptom wie Dich selbst! Jacques Lacans Psychoanalyse und die Medien*. Berlin: Merve.